

University of Groningen

Sinds Godard; enige sociologische beschouwingen over het nieuwe Franse filmen.

Deelen, Arnoud Gijsbrecht van

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:

1969

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Deelen, A. G. V. (1969). *Sinds Godard; enige sociologische beschouwingen over het nieuwe Franse filmen*. s.n.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

1. Inleiding

Ma soeur, si je n'avais pas le cinéma, je me suiciderais.

(Uitspraak van een werkloze arbeider tegen een non, die hem verweten had al het nog voor zijn gezin beschikbare geld op te maken aan bioscoopbezoek. Geciteerd op p. III van J. Durands *Le cinéma et son public*, Paris 1958.)

De studies die zich specifiek met de sociologie van de film bezighouden, zijn aan de vingers van twee handen te tellen. Frankrijk, het land dat van oudsher vooraan heeft gestaan als het ging om de erkenning van de film als volwaardig cultuurgoed en object van wetenschap, kent in Edgar Morin een socioloog die enkele belangwekkende studies op zijn naam heeft staan. Maar men moet helaas vaststellen dat het samen met Georges Friedmann geschreven artikel 'Sociologie du cinéma'¹ en zijn twee jaar later gedateerde bijdrage 'Préliminaires à une sociologie du cinéma'² al wijzen in de richting van een antropologische, veel meer dan een sociologische visie. Zijn in laatstgenoemd artikel ontworpen onderzoeksproject, 'd'éclairer le cinéma par la société et d'éclairer la société par le cinéma'³ blijkt in de volgende bladzijden neer te komen op een kritiek op die sociologen die, voorzover ze zich al bezighouden met het fenomeen film, steeds aspecten – film als massacommunicatiemiddel, vrijetijdsbesteding, onderzoek van het bioscooppubliek of inhoudsanalyse van film-scenario's – hebben bestudeerd. In navolging van Gilbert Cohen-Séhat⁴ pleit hij voor een wetenschap die deze diverse aspecten weet te combineren tot één geheel: de (sociale en culturele) antropologie. Filmologie zonder antropologie is volgens hem op zijn gunstigst een aggregaat van geïsoleerde stukjes wetenschap. Een categorie die in genoemd artikel terloops ter sprake komt, de magie (van het alledaagse leven, naast 'de twintigste eeuw' en de 'toekomst van de mens' volgens hem de 3 grote referentiekaders van een antropo/sociologie van de film) wordt door Morin gedetailleerd beschreven in zijn boek *Le cinéma ou l'homme imaginaire*,⁵ waarin via de methode van de genetische antropologie de wordingsgeschiedenis van de film wordt nagegaan. De reacties van het

bioscooppubliek uit de eerste jaren van de film lijken verrassend veel op de 'regard naïf de l'archaïque' uit de zogenaamde primitieve culturen. De betekenis van dit boek ligt vooral in deze antropologische visie, die de film in zijn beginstadium zoal niet gelijkstelt aan de magisch geladen affectieve participatie van de 'primitieve' mens, dan toch naar analogieën tussen beide speurt: 'le cinéma opère une sorte de résurrection de la vision archaïque du monde'. De film is ontstaan in een beschaving waarin het fantastische, het magische reeds verbannen was naar de kinderkamer. Onze dromen werden eindelijk geprojecteerd en geobjectiveerd op het witte doek, industrieel vervaardigd, collectief geconsumeerd. Paradoxaal genoeg weet juist Morin niet te ontkomen aan de gespecialiseerde visie van de antropoloog. Het mag typerend heten dat hij – zelf van een generatie die als het ware is opgegroeid met de film – vanuit zijn referentiekader in dit boek alle aandacht heeft gericht op de beginjaren van de film.

Engeland is in dit overzicht vertegenwoordigd in de persoon van de socioloog J. P. Mayer. Diens *Sociology of Film*⁶ concentreert zich vooral op de reacties van het filmpubliek. Mayers hoofdstelling is dat het filmpubliek anno 1946 universeel is, een eigenschap die het zou delen met het publiek dat in de Elizabethaanse tijd naar Shakespeares stukken keek – een stelling die aanvechtbaar mag heten. Via diverse onderzoeksmethoden (observaties van gedrag tijdens het kijken naar een film, questionnaires en kwalitatieve case-studies) komt hij tot een aantal conclusies en typeringen zoals de passieve filmkijker (à la H. Wieleks bioscopiumschuiver) en het merendeel der moderne films dat 'pernicious to our nervous system' is – opmerkingen die een gedateerde indruk maken. Zijn twee jaar later verschenen studie *British Cinemas and Their Audiences*⁷ diept deze resultaten verder uit. Sterker nog dan in zijn vorige boek komen hier Mayers vooroordelen en stereotyperingen om de hoek kijken, die voor de ontwikkeling van een filmsociologie van minder belang lijken: de decadentie van de moderne film houdt gelijke tred met de berichtgeving van Seneca en Petronius over de ontaarding der goede zeden in het oude Rome; de grote stadsbevolking is emotioneel leeg, komt 's avonds moe en verveeld thuis, is te beroerd om een boek te lezen of zelfs te praten, gaat *dus* naar de bioscoop om zichzelf te kunnen vergeten; enz.

Wat Amerika betreft: voor een helder geschreven overzicht van mogelijkheden en beperkingen van een filmpubliek-onderzoek tekende Paul F. Lazarsfeld: 'Audience Research in

The Movie Field'.⁸ Tenslotte de inhoudsanalyse van films. Siegfried Kracauer was de exponent van een kwalitatieve benadering,⁹ Edgar Dale¹⁰ en Dorothy Jones¹¹ toonden zich vooral geïnteresseerd in een zoveel mogelijk kwantitatieve behandeling van de filminhoud.

Waar landen als Frankrijk, Engeland en Amerika al schaars vertegenwoordigd zijn op de filmsociologiemarkt, hoeft het geen verbazing te wekken dat Nederland in dezen schittert door afwezigheid. Pioniers past bescheidenheid, maar men kan zonder overdrijving vaststellen dat het gebied van de filmsociologie in dit land geheel braak ligt. Het fenomeen film überhaupt is hier in wetenschappelijke kringen decennia lang met een argwanend oog bekeken.¹² Een zo eminent geleerde als Van der Leeuw bestond het in 1948 nog te schrijven: 'Dat men de beelden niet kan doen leven door ze zich te laten bewegen op de wijze van andere kunsten, dans en drama, toont de z.g. filmkunst overduidelijk. Grote toneelspelers prostitueren er hun talent, de techniek wijdt er haar fabelachtige krachten aan, maar de beelden blijven dood, hoe snel de film ook draait. Zij zijn een bleke, kleurloze schijn van leven, door een truc in beweging gebracht. Men heeft beproefd de beweging te stremmen en door te zetten tegelijk. Dat kan alleen met behulp van de technische truc. Met kunst kan het nimmer iets te maken hebben. De filmkunst is veroordeeld, niet door de veelszins verachtelijke wijze, waarop zij zich schikt naar de smaak van het publiek en zich te buiten gaat in sensatie of sentimentaliteit. Dit hebben ook andere kunsten gedaan. Maar zij is in haar wezen veroordeeld.'¹³ Alleen de tekenfilm (sic) is volgens hem bij machte hierin een verandering ten goede te brengen. Het is nog maar de vraag of Van der Leeuw zijn oordeel, had hij de ontwikkeling op filmgebied verder kunnen meemaken, zou hebben herzien, zoals Wiersma veronderstelt.¹⁴ Immers: 1948 is het jaar waarin Eisenstein stierf. Als anno 1950 in Nederland de eerste promotie op een filmonderwerp plaatsvindt,¹⁵ zal het elf jaar duren voordat een tweede dissertatie over film verschijnt.¹⁶ Onder deze omstandigheden een verschijnsel als de moderne Franse film te selecteren voor het onderwerp van alweer een Nederlands proefschrift over film, zal sommigen treffen als een bedenkelijk specimen van zelfoverschatting. Het zij zo.

Zelfs de onverbeterlijke optimisten die de wetenschap sociologie als één continu dansfeest beschouwen, moet de treurige aanwezigheid van een toch niet van bepaalde charmes ver-

stoken muurbloem zijn opgevallen: de sociologie van de film. Wie de cuvele moed mocht hebben haar als cavalier de hand te reiken, moet niet alleen overtuigd zijn van de unieke persoonlijkheid die zij belichaamt, maar meer nog van de kern van haar wezen: de film. Men zal het de schrijver, die van beide heilig overtuigd is, hopelijk niet kwalijk nemen dat hij hieronder een kort doch warm pleidooi voor een sociologie van de film (als onderdeel van een sociologie van de kunst) houdt.

De betekenis van een sociologie van de film moet gezocht worden in de mogelijkheid tot bestudering van een stuk sociale realiteit – 'chiffre' van cultuursociologisch bepaalde menselijke gedragingen in een bepaalde samenlevingsvorm – dat in de beelden besloten ligt. Deze bestudering zou moeten berusten op de synthese van enerzijds de sociologie als gedragswetenschap en anderzijds de cultuurpatroontheorie.

Enerzijds: hoe handelt hoofdpersoon X in film Y in situatie Z, die bepalend is voor zijn oriëntering op welke sociale en culturele doeleinden? Wat is zijn conceptie van het wenselijke (Joubert); door welke waarden zijn zijn persoonlijkheidsstructuur, de cultuur en het sociale systeem waarin hij leeft met elkaar verbonden?

Anderzijds: het functionele verband tussen zijn persoonlijkheidsstructuur, het sociale en het culturele systeem zelf. Welke veranderingen voltrekken zich onder invloed van welke sociale structuurveranderingen in zijn 'basic personality' en werken, indirect, door in het cultuurpatroon? Wordt hij bijv. door de vertegenwoordigers van het 'nieuwe filmen' afgebeeld als een 'other-directed' type, een in de consumptieve sfeer van de hedendaagse welvaartstaat sterk op zijn medemens (of cultuurmodellen) afgestemd 'produkt van een geurbaniseerde, geïndustrialiseerde samenleving met ruime bestedingsmogelijkheden bij een overvloed aan vrije tijd'?¹⁷ Of als de 'inner-directed' hoofdpersoon uit *La vie à l'envers* of *Le procès-verbal*, beheerst door neurotiserende factoren, sociaal-cultureel en structureel bepaalde elementen van 'stress' die op zijn persoonlijkheid inwerken? Tast dit gebrek aan stabiliteit in zijn persoonlijkheidsstructuur de stabiliteit van de sociale structuur of cultuur aan? Weerspiegelen deze films een voortschrijdend de-institutionaliseringproces (inclusief een veranderende sociale orde, groeiende rolonzekerheid, toenemende gevoelens en uitingen van agressie, een opkomend neo-anarchisme), voorspellen zij deze ontwikkelingen of staan ze er totaal los van?

Om een aantal van deze vragen te kunnen beantwoorden, dient vooralsnog gebruik gemaakt te worden van een aantal

partiële onderzoeken, de toepasbaarheid waarvan afhankelijk is van factoren als het te besteden budget, de te onderzoeken realiteitsgebieden en het preferentieschema van de onderzoeker.

Als eerste bestaat behoefte aan een vorm van inhoudsanalyse die, uitgaande van een reeds bestaand of zelf ontworpen systeem van categorieën, voldoende speling moet laten voor z.g. kwalitatieve beschrijvingen. Het accent dient daarbij te komen liggen op het bij een bepaalde (sub)categorie behorend geheel van een of meer representatieve citaten uit de zo integraal mogelijk weergegeven versie van het scenario of draaiboek van de film in kwestie. Aan een speciale variant, de analyse van de filmtaal, moet, zolang exacte tijdsduuraanduidingen van elke instelling (de kleinste eenheid waarin een film verdeeld is) ontbreken, helaas worden voorbijgegaan – een situatie die des te meer betreurd moet worden nu in het moderne filmen vorm en inhoud zulk een onverbreekelijke eenheid zijn gaan vormen (zie hoofdstuk 3, noot 10). Tot zolang zij volstaan met een descriptieve studie van een aantal stijlkenmerken.

Vervolgens is er, eventueel in combinatie met de methode der inhoudsanalyse, die van de literatuurstudie, c.q. het bronnenonderzoek, bij uitstek geschikt om bijv. een aantal kunststromingen uit eenzelfde periode te vergelijken. Een andere toepassingsmogelijkheid is de vergelijkende studie van filmkritieken. Welke correlatie bestaat er tussen de verhouding strikt zakelijke informatie over een film/waardeoordelen, en de diverse levensbeschouwingen en/of sociale herkomsten der filmcritici en/of bladen waarin zij schrijven? Vinden de uiteenlopende kritieken hun basis in deze diversiteit aan critici en bladen? Verschillen de kritieken en de plaatsruimte voor hen ingeruimd in dag-, week- of maandbladen met die in gespecialiseerde filmtijdschriften, en op welke punten? Kunnen de verschillen in internationale waardering van bepaalde film(genre)s teruggebracht worden tot verschillen in politieke of culturele klimaten? Aan welke factoren moet de herwaardering na een bepaalde periode van een bepaalde film(stroming) worden toegeschreven?

Tot slot moet gewezen worden op de mogelijkheid van een publiekonderzoek, waarin de meningen over en de voor/afkeur voor bepaalde films gecorrelleerd worden met factoren als sociale herkomst, opleidingsniveau, beroep, geloof, voorkeur voor bepaalde politieke partij, etc. Aan de twee eerstgenoemde typen van onderzoek moet echter verre de voorkeur gegeven worden. Een sociologie van de film lijkt, gezien de huidige stand van zaken, meer gebaat bij de directe en

intensieve raadpleging van de bronnen zelf (i.c. hetzij de film, zijn schriftelijke weergave of het dito oordeel van, naar wij mogen hopen en veronderstellen, competente beoordeelaars-filmcritici) dan bij de indirect in verbale indices weergegeven 'response' van het publiek, de resultaten waarvan o.a. het gevaar lopen van een mogelijke vertekening door het z.g. snob-effect.

Deze studie, die het karakter heeft van een descriptieve exploratie, is opgezet langs de lijnen van de twee eerstgenoemde typen van onderzoek. Het eerste gedeelte is een bronnenonderzoek, gewijd aan de vraag aan welke, sociologisch bepaalde, noodzakelijke voorwaarden voldaan dient te zijn voordat er van een filmstroming gesproken kan worden; waarna van een filmstroming, de *nouvelle vague*, vervolgens een definitie en een aantal stijlkenmerken zijn opgenomen. Het middengedeelte bevat een vergelijkende inhoudsanalyse van een selectie uit de Franse speelfilmproductie van de laatste jaren; het slotstuk is wederom een literatuurstudie, ditmaal een onderzoek naar een aantal parallellen tussen twee kunststromingen (*nouvelle vague* en *nouveau roman*). Zowel het middenluik als het laatste hoofdstuk vallen, op de keper beschouwd, buiten de in het eerste gedeelte te bespreken *probleemstelling*: is de *nouvelle vague* sociologisch gezien een filmstroming?

Alle falen en feilen die de lezer op de volgende bladzijden zal ontdekken – afgezien nog van het reeds gesignaleerde vrijwel ontbreken van relevante sociologische literatuur en de risico's van elk stuk eigentijdse geschiedschrijving – komen geheel voor rekening van de schrijver. De mogelijke waarde van het geheel ligt in de verwijzing naar de moderne Franse films, die van Godard in het bijzonder. Het heeft mede aan zijn doel beantwoord wanneer de lezer deze films gaat zien in de bioscoop. Want films hebben altijd het laatste woord.

Résumé

Depuis Godard, quelques considérations d'ordre sociologique sur le nouveau cinéma français

Il faut rechercher la signification d'une sociologie du cinéma dans la possibilité qu'elle offre d'étudier la part de réalité sociale que renferment ses images. Cette réalité sociale étant le 'chiffre' d'un comportement humain d'ordre socio-culturel, dans une certaine forme de société. Cette étude devrait reposer sur la synthèse de la sociologie en tant que science du comportement d'une part, et de la théorie des patrons culturels d'autre part. Cette introduction qu'on pourrait considérer comme l'idée maîtresse de notre ouvrage consacré au nouveau cinéma français en général et à celui de Godard en particulier, détermine le caractère de la recherche que nous avons faite. D'une part: comme se comporte un certain personnage principal dans un certain film, dans une situation définie d'avance, déterminante pour son orientation vers certains buts sociaux et culturels? D'autre part: les rapports fonctionnels entre la structure de sa personnalité et le système social et culturel.

Etant donné l'état actuel de la sociologie du cinéma, il faut se référer pour le moment à des études partielles. A notre avis, ce dont nous aurions le plus besoin, c'est d'une méthode d'analyse du contenu qui, se basant sur un système de catégories déjà existant ou à concevoir, laisserait assez de marge aux descriptions dites qualitatives.

Il y a ensuite, en combinaison éventuelle avec la méthode de l'analyse du contenu, la lecture d'ouvrages spécialisés. Les étudier, par manière d'une observation documentaire, forme le meilleur moyen de découvrir les parallèles qui existent entre un certain nombre de courants artistiques d'une même période. Notre étude qui porte le caractère d'une exploration descriptive, s'appuie sur l'une et l'autre de ces méthodes de recherche.

La première partie contient une étude des sources dont le but est de savoir quelles sont les conditions sociologiques nécessaires pour qu'il puisse être question d'un certain courant cinématographique, la 'nouvelle vague'. A l'instar de Huaco (*The sociology of film art*, New York 1965), nous avons

distingué quatre conditions structurales. C'est-à-dire:

1. un cadre de régisseurs, d'acteurs, de directeurs de la photographie, de monteurs, etc. . .
2. un potentiel de studios, de laboratoires, d'installations techniques et autres, nécessaire à une production continue;
3. une organisation de l'industrie cinématographique qui soit en harmonie avec l'idéologie du courant ou qui tout au moins permette son existence;
4. un climat politique qui soit favorable aux idées et au style de ce courant ou tout au moins les tolère.

Nous continuons en examinant de plus près un certain nombre d'éléments essentiels pour ce mouvement comme les 'Cahiers du Cinéma', la théorie de 'l'auteur', la Cinémathèque, les cinés-clubs, les cinémas d'Art et d'Essai, l'IDHEC et le CNC.

Dans la première partie, on trouvera également entre autres une définition de la 'nouvelle vague' ainsi qu'un certain nombre de caractéristiques de son style, éléments qui reviennent dans la troisième partie où, à l'aide d'une étude de la littérature spécialisée, nous examinons les parallèles qui peuvent exister entre différents courants artistiques, plus spécialement entre la 'nouvelle vague' et le 'nouveau roman'.

Dans ce dernier chapitre, nous 'vérifions' au moyen d'une analyse interprétative-descriptive l'hypothèse selon laquelle il existe des parallèles entre certains courants artistiques modernes, particulièrement entre la 'nouvelle vague' et le 'nouveau roman' en ce qui concerne aussi bien la forme que le contenu.

Cette analyse revêt un caractère exploratif d'une part – dans la mesure où cette description socio-culturelle en revient à être 'une sélection plus ou moins adéquate des données probantes, une sélection qui repose souvent sur l'intuition' (Gadourek) – d'autre part, elle revêt un caractère qualitatif étant donné que nous avons laissé de côté les catégories sociologiques et les systèmes de classification. Le contexte dans lequel se place le nouveau roman est surtout déterminé par deux questions:

1. quels sont les idées et les principes sur lesquels se basent les nouveaux romanciers?
2. dans quelle mesure ont-ils été influencés (eux et la nouvelle génération de cinéastes, Godard dans le cas qui nous intéresse) par des courants récents, philosophiques et autres?

Dans cette perspective, nous consacrons d'amples considérations

1. au roman dit traditionnel et à ses traits distinctifs;

2. à l'oeuvre de Merleau-Ponty, de Sartre et de l'école américaine du roman behavioriste.

Parmi les parallèles dans le style, nous citons les faits suivants: —on met l'accent sur l'acte d'écrire, de filmer en soi-même. On intervient aussi peu que possible dans la réalité qu'on décrit ou qu'on filme. N'étant plus préfigurée, la réalité devient poly-interprétable; la limite qui sépare la fiction de la réalité, le long métrage de fiction du documentaire devient floue.

—La réalité qui se passe sous les yeux du lecteur ou du spectateur est devenue une succession de faits qui laisse à lui une grande liberté d'improvisation et demande un public actif qui doit essayer de mettre de l'ordre dans le chaos apparent.

—L'emploi de citations, d'une part en tant que 'private jokes'; d'autre part, dans des fragments témoignant de l'admiration qu'on porte à la personne ou à l'oeuvre citée.

—Le caractère s'apparentant au collage de ces oeuvres dont les différents composants sont directement empruntés à la vie de tous les jours. Ainsi se créent différents niveaux de réalité, des éléments de différente sorte se mettent à fonctionner indépendamment les uns des autres.

—Le personnage principal est souvent, au propre comme au figuré, un voyageur errant sans but ou un étranger. La réalité sociale qu'il enregistre avec précision, il la traduit en une nouvelle réalité psychique qui est pour lui le reflet d'une vision du monde discontinue, fragmentaire, où la morale n'a pas de règles fixes, mais où il faut l'inventer à chaque instant.

—La diminution très nette de l'intérêt porté à l'intrigue en faveur du langage (filmique) pur.

—L'instant figé fait pendant au mouvement figé: le héros ou l'héroïne de l'histoire représenté immobile, comme sur une photo d'amateur, parfois ramené à l'état d'objet, d'automate. Les principes de la caméra statique et de la répétition.

—L'élément autobiographique, l'oeuvre souvent écrite à la première personne, y compris les citations tirées des propres créations précédentes.

—L'engagement politique et social devient de plus en plus une caractéristique du style, le style devient 'une affaire de morale' (Godard).

La partie centrale enfin, renferme une analyse comparative du contenu d'un certain nombre de longs métrages produits en France ces dernières années. La sélection a été faite d'après une étude publiée en 1962 dans le premier recueil de 'Communications'. On comparait les 18 films 'nouvelle vague' datant de 1959-1960 examinés dans cet article, à une sélection

plus récente de 24 autres films 'nouvelle vague', allant de 1961 à 1967. Comme dans l'article de 'Communications', nous avons comparé successivement:

- a. les caractères généraux des deux groupes de films (catégories utilisées: époque, durée et lieu de l'action; et situation).
- b. les caractéristiques générales du personnage principal dans les deux groupes: sexe, âge, nationalité, qualités humaines.
- c. la situation dans laquelle ce personnage se trouve et son comportement dans cette situation par rapport à un certain nombre de thèmes tels que l'argent, la profession, l'amitié, le crime, la famille, l'amour et la mort. D'un côté, ils conservent un certain nombre de ressemblances, mais des différences très nettes se sont manifestées. La plus importante est de constater qu'en quelques années s'est nettement accru l'intérêt dont témoignent dans leurs oeuvres les metteurs-en-scène de la nouvelle vague et spécialement Godard, pour l'engagement socio-politique.

Dans un chapitre supplémentaire, nous étudions le rôle que jouent les éléments de culture de masse dans quelques films de la nouvelle vague. A l'aide de ces considérations qui dépassent le cadre de l'étude publiée dans 'Communications', nous avons voulu illustrer le livre du sociologue Edgar Morin: *L'esprit du temps*. Nous avons examiné à quels endroits et dans quels films ses assertions pouvaient être si l'on peut dire 'illustrées', grâce à l'étude de cas spéciaux ('case-studies') ou de fragments tirés de la vie du personnage principal.

Les possibilités qui permettraient de faire une recherche sur les caractéristiques formelles de ces films resteront malheureusement encore très limitées, tant qu'on n'indiquera pas de manière uniforme la longueur exacte (en mètres ou en secondes) de chaque prise de vue des scénarios publiés jusqu'ici.